

Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна

Совсем не случайно модернистская эстетика и модернистские теории искусства (под модернистским я понимаю те теории, которые появились вместе с маньеризмом, развивались с романтизмом и обрели новое рождение в авангардизме в начале XX века) часто отождествляли художественное сообщение с метафорой. Метафора (новая, изобретательная метафора, а не избитая катахреза) — это способ обозначения одной вещи посредством другой и тем самым — представления ее в совершенно неожиданном свете. Модернистским критерием оценки художественной значимости являлась новизна, высокая степень информации ¹. Приятное повторение известного мотива рассматривалось модернистскими теориями искусства как нечто характерное для ремесленничества — не для искусства — и для промышленности.

Хороший ремесленник производит точно также, как промышленное предприятие, множество экземпляров, или tokens ², по одному и тому же образцу или модели. При этом оценивается образец и оценивается тот способ, каким он воспроизводится, однако модернистская эстетика не считала это художественной процедурой. Вот причина, по которой эстетика романтизма прибегала к столь тщательному различению "низших" и "высших" искусств, искусства и ремесла. Если сравнивать с наукой, то можно сказать, что ремесленничество и промышленность основаны на применении уже известного закона к новому случаю. Искусство же (к "искусству" я отношу так же литературу, поэзию, кино и т.д.) в этом отношении напоминает, скорее, "научную революцию": каждое произведение модернистского искусства устанавливало свой закон, предлагало новую парадигму, новый способ видения мира.

Модернистская эстетика упустила из виду, что классическая теория искусства - от античности до средневековья — не придавала такого большого значения различию между искусством и ремеслом. Одним и тем же термином (tekhnē) пользовались для обозначения труда парикмахера или судостроителя и художника или поэта. Классическая эстетика не стремилась к инновациям любой ценой: наоборот, она часто рассматривала как "прекрасные" добротные копии вечного образца. Даже когда модернистская чувствительность одобряла "революцию", совершаемую классическим художником, то больше всего ее интересовало то, в какой мере она отрицает предшествующие образцы.

Это объясняет, почему модернистская эстетика выглядит столь суровой по отношению к продукции масс медиа. Популярная песенка, рекламный ролик, комикс, детективный роман, вестерн задумывались как более или менее

успешные воспроизведе-

[52]

ние некоего образца или модели. В качестве таковых их находили забавными, но не художественными. К тому же этот избыток привлекательности, повторяемость, недостаток новизны воспринимались как своего рода коммерческая уловка (продукт должен удовлетворять запросам потребителя), а не как провокационная ориентация нового (и сложного для восприятия) мировидения. продукты масс медиа ассимилировались промышленностью в той мере, в какой они являлись серийными продуктами, а этот тип серийного" производства считался чуждым художественному изобретению.

Избыточность и повторение в масс медиа

Согласно модернистской эстетике, основными характеристиками продуктов масс медиа являются повторение, копирование подчинение предустановленной схеме и избыточность (в противоположность информации).

Прием повторения типичен, в частности, для телевизионной рекламы: зритель рассеянно наблюдает за развитием скетча, затем концентрирует свое внимание на ключевой фразе, которая вновь появляется в конце. Именно это повторное появление, предусмотренное и ожидаемое, является источником маленьких удовольствий.

Точно так же предполагается, что при чтении детектива удовольствие извлекается из канвы предлагаемой интриги. Эта канва настолько важна, что наиболее известные авторы достигли успеха именно благодаря этому незыблемому правилу.

Автор, кроме того, играет постоянным набором коннотаций 3 (например, особенности детектива и его непосредственного окружения) в той мере, в какой их повторное появление в каждой последующей истории репрезентирует основное условие удовольствия от чтения. Так, у нас имеются уже ставшие историческими "причуды" Шерлока Холмса, мелочное тщеславие Эркюля Пуаро, трубка и спокойная супружеская жизнь Мегрэ, знаменитые странности еще более неутомимых героев "черных" романов. Описанные изъяны, жесты, привычки персонажа позволяют нам узнавать в нем старого приятеля. Эти узнаваемые черты помогают "войти" в повествование. Когда любимый нами автор пишет роман, где отсутствуют привычные персонажи, мы даже не замечаем, что основная интрига — все та же; мы пролистываем книгу с некоторой отстраненностью и склоняемся к рассуждениям о ней как о "второстепенной".

Все это становится совершенно ясным, если вспомнить такого знаменитого персонажа как Неро Вулф, увековеченный Рексом Стаутом. Вкратце перечислю основные характеристики Неро

[54]

Вулфа и его партнеров, ибо необходимо установить, в какой мере они рассчитаны на читателя Стаута. Неро Вулф, родом из Монте-негро, являющийся американцем с незапамятных времен, так невероятно толст, что его кожаное кресло кажется задуманным нарочно для него. Он чудовищно ленив. Фактически, он никогда не покидает свой дом и зависит в своих расследованиях от хитроумного и великолепного Арчи Гудвина, с которым он постоянно ведет резкую и напряженную полемику, несколько смягченную их взаимным чувством юмора. Неро Вулф - это истинный обжора, и его повар Фриц, хранитель кладовой, безотлучно находится на службе в этом в высшей степени изысканном дворце, отличаясь в высшей степени алчным желудком. Кроме любви к застолью, Вулф испытывает всепоглощающую и исключительную страсть к орхидеям: он является обладателем бесценной коллекции в оранжерее на последнем этаже виллы. Одержимый своим гурманством и цветами, наделенный еще несколькими дополнительными привычками (склонность к ученой литературе, периодически вспыхивающее женоненавистничество, ненасытная жажда денег), Неро Вулф ведет свои расследования — шедевры психологического проникновения, - сидя в своем бюро, тщательно взвешивая устную информацию, поставляемую Арчи, изучая участников каждого события, вынуждаемых им посетить его бюро; споря с инспектором Крэмером, в губах которого всегда торчит, временами затухая, сигара; переругиваясь с отвратительным сержантом Перлом Стиббинсом, и, наконец, вызывая, согласно определенному замыслу, от которого он никогда не отступает, действующих лиц преступления на собрание в его салоне, главным образом, вечером. Там, посредством хитрых диалектических уловок и почти всегда еще до того, как он сам откроет истину, он доводит виновного до проявления публичной истерии, которая и выдает его.

Палитра гораздо шире: почти легендарный арест Арчи, подозрение в сокрытии информацией лжесвидетельстве, юридические тяжбы по поводу обстоятельств, при которых Вулф принимает клиента, использование временных агентов (таких как Сол Панцер или Ори Картер), картина в гостиной, через отверстие в которой Вулф или Арчи могут наблюдать за поведением и реакциями человека, допрашиваемого в бюро; сцены между Вулфом и неискренним клиентом... Такова "вечная" история, которую так любит в романах Стаута его верный читатель. Чтобы сделать ее занимательной, автор должен всякий раз изобретать "новое" преступление и новые персонажи второго плана, но эти детали служат лишь подтверждением постоянства установленного репертуара "топосов" (topoi) 4

Незнание личности виновного — это еще один дополнительный элемент, почти предлог. То есть узнать, кто же совер-

[55]

шил преступление — менее важно, чем следить за фактами и "топическими" поступками "топических" персонажей, стереотип-поведение которых так притягивает читателя. Почти не интересуясь "новыми" психологическими или экономическими мотивациями "нового" преступления, читатель наслаждается теми моментами, где Вулф поступает свойственным ему образом и поднимается в N -ный раз наверх, чтобы заняться своими орхидеями, в то время, как драматические события достигают кульминационного момента, когда инспектор Крэмер всовывает ногу дверную щель, отталкивая с угрожающим видом Арчи, а поднятый указательный палец предупреждает Вулфа, что в этот раз все будет по-другому. Привлекательность книги, чувство успокоения, психологического комфорта, которые она способна вызвать, исходят от того, что читатели, развалившиеся в удобном кресле или в купе поезда, постепенно обнаруживают то, что они уже знают и хотят узнать снова: вот почему они покупают эту книгу. Они извлекают наслаждение из отсутствия истории если, конечно, история — это последовательность событий, приводящих нас от : - исходной точки к такому финалу, о котором мы даже не помышляли); развлечение заключается в опровержении существования последовательности событий, в элиминации напряжения из прошлого-настоящего-будущего, в концентрации на мгновении, которое любят особенно потому, что оно повторяется!

Создается впечатление, что такие жанровые механизмы более распространены в современных повествованиях, чем, например, в романтических сериалах XIX, где событие предполагало развитие и где героя в конце неожиданных и "невероятных" приключений ожидала смерть.

Если это было так, то сериал, основным достоинством которого являлась информация, мог давать пищу для предпочтений обществу, живущему в потоке перегруженных сообщений. Смысл традиции, нормы общественной жизни, моральные принципы, правила соответствующего поведения в рамках буржуазного общества определяли уровень предвиденных сообщений, которыми социальная система обеспечивала своих членов и который позволяла вести спокойную, без потрясений, жизнь. В этом контексте информационный шок от одной из новелл По или от "театральных ходов" на манер Понсона дю Террайля доставлял удовольствие от "разрыва". Зато в современном индустриальном обществе социальные перемены, непрерывное появление новых кодов поведения, забвение традиции требуют

повествований, основанных на избыточности. В таком свете чрезмерные нарративные структуры означали бы любезное приглашение отдохнуть, способ расслабиться.

Но в действительности, роман XIX века был так же основан

[56]

на повторении. Его глубинные структуры оставались теми же, и осведомленному читателю не составляло большого труда выяснить до завершения истории, была ли мадмуазель Антель исчезнувшей дочерью герцога Х. или нет. Все, что можно сказать, это то, что роман XIX века и современные масс медиа обращаются к различным приемам, чтобы придать предусмотренному видимости неожиданного. Арчи Гудвин явно готовится вместе с читателями к тому, что Неро Вулф поведет себя определенным образом, тогда как Эжен Сю делал вид, что не знал заранее того, о чем его читатели догадывались, - что Флер-де-Мари была дочерью Рудольфа Герольшейна. Формальный принцип остается без изменений.

Одним из первых, по-настоящему неисчерпаемых персонажей периода упадка романа с продолжением, в начале XX века оказался, по-видимому, Фантомас. Каждое происшествие из "Фантомаса" завершается своего рода "неудавшимся катарсисом": Жюв и Фандор наконец настигают неуловимого героя и тут самым непредвиденным образом он вновь избегает ареста. Следующий факт единичен: в начале каждой истории Фантомас, виновный в шантаже и сенсационных похищениях, опять оказывается непонятно почему разоренным и, следовательно, чтобы поправить свои дела, нуждается в новых приключениях. Цикл возобновляется.

Эпоха повторения

Сейчас мне хотелось бы рассмотреть в качестве примера один исторический период (наш), в котором воспроизведение и повторение кажутся доминирующими во всех видах художественного творчества, и где становится трудно разграничить повторение в масс медиа и, скажем, в высоком искусстве. Мы являемся свидетелями дискуссий по поводу одной новой теории искусства, которую называют "эстетикой постмодерна" и которая пересматривает под специфическим углом зрения сами понятия повторения и воспроизведения. В Италии эта дискуссия недавно расцвела под знаменем новой эстетики серийности. Я предлагаю читателю в данном случае использовать "серийность" как очень широкое понятие, или, если угодно, как синоним "повторительного искусства". 5

Понятия серийности и повторения обладают предельно широким спектром значений. Философия истории искусства предоставила нам ряд

теоретических значений этих терминов, которые было бы лучше оставить сейчас в стороне: я не буду говорить о повторении в понимании Кьеркегора или о "repetition differente" у Делеза 6 . В теории современной музыки подход к пониманию

[57]

"серийности" также отличается от того, который интересует нас здесь. "Додекафонические ряды" 7 - это нечто противоположное по отношению к повторяющейся серийности, характерной для всех медиа, потому что в данном случае любая последовательность двенадцати звуков используется один единственный раз в одном сочинении.

Откроем самый обычный словарь и найдем в нем слово "повторять": "сказать или сделать что-либо еще раз (много раз); повторение одного и того же слова, действия или мысли". Смысл слова "ряд" (здесь "серия" — прим, перев.) — "последовательность однородных предметов". Главное установить, что значит "множество раз", "один и тот же" или "однородные предметы".

Выстроить в ряд — значит определенным образом повторить. Стало быть, нам придется определить первый смысл слова "повторить", который состоит в том, чтобы сделать копию некоего абстрактного образца. Два листка бумаги для пишущей машинки — это копия одного и того же коммерческого образца. В этом смысле одна вещь тождественна другой, если она обладает теми же свойствами, что и первая, по крайней мере, в некотором отношении: два листка бумаги для машинки - идентичны с точки зрения наших практических потребностей, хотя в то же время они разнородны для ученого, исследующего молекулярное строение предметов. С точки зрения промышленного производства, два экземпляра могут быть рассмотрены как копии одного и того же образца, когда в отсутствие явного изъяна нормальный индивид, с нормальными потребностями равнодушно выберет один из них. Две копии одного фильма, два экземпляра книги — это копии одного образца.

Повторяемость и серийность, которые нас здесь интересуют, касаются того, что, на первый взгляд, не кажется тождественным другому.

Рассмотрим случай, в котором: (а) нам представлено нечто как оригинальное и отличное от другого (в соответствии с требованиями эстетики модерна); (б) нам известно, что эта вещь повторяет другую, которая нам уже известна, и (в) несмотря на это — точнее сказать, именно поэтому, — она нам нравится (и мы ее покупаем).

Retake (повторная съемка)

Первый тип повторения — это *retake*, или повторная съемка. В этом случае еще раз обращаются к персонажам, имевшим успех в другом повествовании, и рассказывается то, что с ними произошло после их первого приключения. Наиболее известный пример "повторной съемки" — это "Двадцать лет спустя" Александра Дюма; совсем свежий пример версии "продолжение сле-

[58]

дует" - "Звездные войны" или "Супермен". "Retake" зависит от коммерческого решения. Не существует никакого правила, чтобы узнать, должна ли вторая серия воспроизводить первую как фривольная "вариация на тему" или же создавать абсолютно новую историю, но с теми же героями. "Повторная съемка" вовсе не приговорена к повторению. Яркий пример тому - многочисленные повествования о короле Артуре, которые без устали мусолят страдания Ланселота или Персиваля.

Remake (переделка)

"Римейк" заключается в том, чтобы рассказать заново историю, которая имела успех. Возьмем нескончаемые версии "Доктора Джекила" или "Мятежников из Баунти". История искусства и литературы изобилует псевдо-римейками, которые появлялись всякий раз, чтобы сказать нечто иное. Все произведения Шекспира — это римейк предшествующих историй. Некоторые "интересные" римейки могут избежать повтора.

Серия

Серия распространяется на определенную ситуацию и ограниченное число неизменных персонажей, вокруг которых вращаются второстепенные варьирующие персонажи. Эти второстепенные персонажи должны создавать впечатление, что новая история отлична от предыдущей, на самом же деле нарративная интрига не меняется. Выше я уже вспоминал романы Рекса Стаута.

[...] Благодаря серии, можно наслаждаться новизной истории (которая все время одна и та же), хотя в реальности ценится повторение той нарративной интриги, которая остается неизменной. В этом смысле серия удовлетворяет инфантильное желание слушать всегда один и тот же рассказ, довольствоваться "возвратом к идентичному" в маскарадном одеянии.

Серия ублажает нас (нас, — иначе говоря, потребителей), ибо она отвечает нашей интенции на разгадывание того, что произойдет. Мы рады обнаружить еще раз то, что мы ожидали, но далеки от того, чтобы с такой же радостью воспринять очевидность нарративной структуры; мы подчиняем ее нашим прогностическим установкам. Мы размышляем не о том, что "Автор построил свой рассказ таким образом, чтобы я мог разгадать его конец", но,

скорее, о том, что "Я был достаточно сообразителен, чтобы угадать, чем же все закончится, несмотря на усилия автора сбить меня с толку".

К разновидностям "серии" можно отнести и фильмы, сделанные по форме «flashback»¹⁰ : в некоторых лентах мы имеем дело не с линейной эволюцией персонажа, а с периодическим возвращением к различным моментам его жизни, пересматриваемой самым тщательным образом, чтобы найти в ней материал

[59]

для нового повествования. Это как если бы нарратор забыл некоторые моменты по рассеянности, однако воспоминание о них ничего не меняет в психологическом облике героя, уже установившемся раз и навсегда. В топологической терминологии эта разновидность серии может быть определена как «петля».

Как правило, серия задумывается как "петля" по ряду коммерческих соображений: речь идет о том, чтобы найти способ вдохнуть в серию жизнь, предотвратить естественную проблему старения героя. Вместо того, чтобы вовлекать персонажи в новые приключения (которые означали бы неминуемое движение к смерти), их вынуждают бесконечно переживать свое прошлое. Выход из "петли" создает парадоксы, которые уже породили многочисленные пародии. У героев есть маленькое будущее и огромное прошлое, но, как бы там ни было, ничто из этого прошлого никогда не разрушит мифологию настоящего, которая была предложена читателю в самом начале. [...]

Спираль - это еще одна разновидность серии. В рассказах Чарли Брауна явно ничего не происходит, и каждый персонаж настойчиво продолжает играть свою обычную роль. И тем не менее, с каждым комиксом характер Чарли Брауна или Снупи становится все более глубоким и разнообразным, чего никак нельзя сказать ни о Неро Вулфе, ни о Старски и Хатче: публике всегда интересны их новые приключения, но ей уже известно все, что нужно, об их психологии, их привычках, их способностях, их моральных принципах.

Наконец, еще об одной форме серийности, которая и в кино и на телевидении зависит, гораздо менее от нарративной структуры, чем от личности актеров: всего лишь появление на экране Джона Уэйна¹² или Джерри Льюиса¹³ (когда над ними не потрудились режиссер) создает всякий раз тот же самый фильм. Автор, конечно же, пытается сочинить различные сценарии, но публика снова и снова узнает (причем с чувством удовлетворения) ту же историю, хотя и поверхностно закамуфлированную.

Сага

Сага отличается от серии тем, что она прослеживает эволюцию одной семьи в определенный, "исторический" промежуток времени. Она генеалогична. В саге актеры стареют: это рассказ о старении человека, семьи, группы, народа.

Сага может развивать одну единственную линию (в объективе оказывается один персонаж — от рождения до самой смерти, затем наступает очередь его сына, внука и т.д., потенциально до бесконечности) или принимать форму дерева (где есть патриарх, а различные ответвления повествования связаны уже не только с прямыми потомками, но также и с побочными, равно как и с их

[60]

семьями; каждая ветвь всегда развивается дальше). Наиболее известный (из недавних) пример саги — это, безусловно, "Даллас". Сага - это "переодетая" серия.. Она отличается от последней в той мере, в какой меняются персонажи (включая естественное старение актеров). Но, фактически, несмотря на ее историзированную форму, которая персонифицирует само время, сага повторяет ту же историю. Как в старинных северных сагах, славные дела доблестных предков очень похожи на подвиги их потомков. В "Далласе" дедушки и внуки подвергаются явно одним и тем же испытаниям: борьба за богатство и власть, жизнь, смерть, поражение, победа, супружеская измена, любовь, ненависть, ревность, иллюзии, разочарования.

Интертекстуальный диалог

Я понимаю под интертекстуальным диалогом феномен, при котором в данном тексте эхом отзываются предшествующие тексты. Мы не будем заниматься сейчас формами интертекстуальности' 4 . К примеру, я не рассматриваю стилистические цитаты — те случаи, когда текст, цитирует более или менее эксплицитно особенности стиля, способ рассказывания, типичный для другого автора, будь то под видом пародии или из уважения к великому, всеми признанному мастеру. Существуют невольные цитаты, которые сам автор не осознает, которые являются естественным результатом игры художественных влияний. Существуют также цитаты, автор которых великолепно знает об этом, но потребитель не замечает их: мы имеем дело, в самом общем смысле, с банальными произведениями или с плагиатом.

То, что меня интересует здесь, "это эксплицитные и узнаваемые цитаты — те, которые мы встречаем в постмодернистском "искусстве или литературе, которые заигрывают с интертекстуальностью (романы с техникой наррации, поэзия с поэзией, искусство с искусством).

Не так давно в сфере массовой коммуникации распространился типичный

для постмодернистской наррации прием: речь идет об ироническом цитировании "общего места" (топоса). Вспомним смерть арабского великана в "Искателях потерянного ковчега" 15 и одесскую лестницу в "Бананах" 16 Вуди Аллена. Какая связь между этими двумя цитатами? Как в одном случае, так и в другом, зритель, чтобы уловить намек, должен знать исходные топосы, В случае с великаном мы имеем дело с типичной для этого жанра ситуацией; в "Бананах", напротив, топос появляется в первый и последний раз в единственном произведении, становясь впоследствии цитатой он превращается в настоящий пароль для кинокритиков и кинолюбителей.

В обоих случаях топосы запечатлены в "энциклопедии" 17

[61]

зрителя; они являются частью сокровищницы коллективного воображаемого, и именно в этом качестве их используют. С той лишь разницей, что в "Искателях потерянного ковчега" топос цитируется для того, чтобы опровергнуть (то, чего ожидает зритель, исходя из своего опыта, не происходит), в то время, как в "Бананах" топос вводится по причине его неуместности (лестница не имеет никакого отношения ко всему остальному содержанию фильма).

Первый случай напоминает серию комиксов, опубликованных несколько лет назад в "Mad" под заголовком "Фильм, который мы хотим посмотреть": действие происходит где-то на диком Западе, бандиты связывают героиню и оставляют ее на железнодорожных рельсах. В чередовании крупных планов мы видим то приближающийся поезд, то бешено мчащихся спасателей, которые стремятся опередить локомотив. В конце концов вопреки всем ожиданиям, спровоцированным топосом, девушка погибает под колесами поезда. Речь идет о комическом приеме, который базируется на допущении, что публика узнает исходный топос и применит к цитате систему естественных ожиданий (то есть предвидений, которые по определению должен создавать этот фрагмент энциклопедической информации), а затем развлекется тем, что ожидания эти не оправдались. На этой стадии простодушный зритель сначала, обманутый, переживает свое разочарование, чтобы затем преобразиться в критического зрителя, который оценит прием, посредством которого его "провели".

Пример с "Бананами" представляет собой уровень совершенно иного порядка: зритель, с которым текст установил имплицитное соглашение, — это не наивный зритель, (который, самое большее, может быть поражен несуразным развитием событий), это зритель критический, которому нравится иронический трюк с цитатой и который ощущает вкус к преднамеренной нелепости. В обоих случаях, однако, имеет место

вторичный критический результат: осознавший цитату зритель начинает иронически переосмысливать сущность приема и понимает, что его пригласили поиграть с его собственной энциклопедической компетенцией.

Игра усложняется в "retake" "Искателей потерянного ковчега" - в "Индиане Джонс и проклятом храме": в этот раз герой встречает не одного, а сразу двух врагов-великанов. В первом случае ожидается, что, следуя классической схеме приключенческого фильма, герой окажется безоружным, и потому становится очень смешно, когда герой достает свой револьвер и с легкостью убивает противника. Во втором случае режиссер знает, что зрители (смотревшие предыдущий фидьдо) будут ждать, что герой вооружен. И, действительно, Индиана Джонс начинает

[62]

искать револьвер и... не находит его. Зрители веселятся, ибо их ожидание, подготовленное первым фильмом, на этот раз оказывается напрасным.

Все описанные случаи вовлекают в игру интертекстуальную энциклопедию. Мы имеем дело с текстами, которые включают в себя цитаты из других текстов, и знание о предшествующих текстах является необходимым условием для восприятия нового текста.

Более интересным примером для анализа новой интертекстуальности в масс медиа является фильм "Инопланетянин". 18 Вспомним сцену, где неземное существо (изобретение Спилберга), прогуливающееся по городу вечером в Хэллоуин, встречается с персонажем, одетым как карлик из фильма "Империя наносит ответный удар" (изобретение Лукаса 19). Изумленный, "инопланетянин" бросается обнимать карлика, как если бы он вдруг встретил старого друга. Кажется, в этот раз зритель уже достаточно осведомлен: он должен знать о существовании другого фильма (интертекстуальное знание), ему должно быть так же известно, что оба монстра были созданы Рамбальди 20 , что режиссеры обоих фильмов связаны друг с другом определенным образом (прежде всего потому, что оба были признаны самыми знаменитыми режиссерами десятилетия). Короче говоря, зритель должен знать не только сам "текст", но и внешние по отношению к нему обстоятельства. Естественно, можно заметить, что знание текстов и знание о мире — это два, единственно возможных, раздела энциклопедического знания и, что, следовательно, текст всегда отсылает к той же культурной "вотчине".

Феномен "интертекстуального диалога" развивался в свое время в экспериментальном искусстве и предполагал "образцового читателя" 21 , в культурном отношении весьма изоцированного. Тот факт, что подобные приемы позже получили широкое распространение в сфере масс медиа,

свидетельствует о том, что медиа предполагают и рассчитывают на владение информацией, ранее уже переданной другими медиа.

Текст "Инопланетянина" "знает", что публике, благодаря средствам массовой информации, известно практически все о Рамбальди, Лукасе и Спилберге. В игре межтекстовых цитат медиа, кажется, отсылают к миру, но в реальности они отсылают к содержанию других сообщений, переданных другими медиа. Игра строится, так сказать, на "расширяющейся" интертекстуальности. Всякое различие между знанием о мире (наивно понимаемым как знание, получаемое из внетекстуального опыта) и знанием интертекстуальным фактически исчезает. Наши последующие размышления, таким образом, будут касаться не только феномена повторения в рамках одного произведения или ряда произведений, но практически всех феноменов, которые осуществляют раз-

[63]

личные стратегии осознаваемого, осуществляемого и коммерчески предусмотренного повторения. Иначе говоря, повторение и серийность в медиа ставят новые проблемы перед социологией культуры.

Другая форма интертекстуальности состоит в очень стремительном сегодня переходе этого жанра в масс медиа. Так, музыкальные комедии Бродвея (будь то в театре или в кино) не что иное, как повествование о том, как ставится музыкальная комедия на Бродвее. Жанр "Бродвей" требует, как нам представляется, обширных интертекстуальных познаний: фактически, он подготавливает и создает необходимую компетенцию и все необходимые предпосылки для его понимания. Каждый из этих спектаклей или фильмов, рассказывающий о том, как создается музыкальная комедия для Бродвея, предоставляет почти всю информацию о жанре, к которому он относится. Спектакль внушает публике мысль, что она заранее знала то, что ей еще неизвестно и что она узнает лишь в определенный момент. В данном случае мы оказываемся в ситуации умолчания (или "опущения"). В этом смысле музыкальная комедия — это дидактическое произведение, которое осознает идеализированные правила собственного производства. »

Итак, мы имеем произведение, которое говорит о себе самом: о жанре, к которому оно принадлежит, о собственной структуре и о способе, которым оно создавалось. Критики и эстетики полагали, что этот прием характерен исключительно для авангардистских произведений и чужд массовой коммуникации. В эстетике эта проблема хорошо известна и даже получила свое название много лет назад: речь идет о гегельянской проблеме смерти искусства. Однако в последнее время в масс медиа имели место всевозможные случаи самоиронии, и в этой связи некоторые из вышеупомянутых случаев представляются весьма интересными. Здесь линия

демаркации между "искусством интеллектуальным" и "искусством популярным", кажется, совсем исчезла.

Умеренное, или модернистское эстетическое решение

Попытаемся пересмотреть вышеназванные феномены в свете модернистской эстетической теории, согласно которой любое произведение, эстетически безусловно выполненное, обладает двумя характеристиками:

(а) оно должно достигать диалектического единства между порядком и новизной, иначе говоря, между правилом и инновацией;

(б) эта диалектика должна быть воспринята потребителем,

[64]

который должен обратить внимание не только на содержание сообщения, но также и на способ, которым это содержание передается. После того, как это установлено, ничто не препятствует нам соотнести ранее перечисленные типы повторения с необходимыми для материализации эстетической ценности условиями, и история искусства уже готова предоставить нам соответствующие примеры для каждого из понятий нашей классификации.

Retake «Неистовый Роланд» Ариосто 22 - это не что иное как retake "Влюбленного Роланда" Боярдо 23, осуществленного именно по причине успеха первого, который в свою очередь является retake бретонского цикла. Боярдо и Ариосто прибавили хорошую долю иронии к очень "серьезному" по своему происхождению и воспринимавшемуся всерьез прежними читателями материалу [...]

Remake Я уже говорил выше о том, что Шекспир "оживил" многие истории, очень популярные в предшествующие века.

Серия Любой текст предполагает и всегда создает двойного образцового читателя (наивного и искушенного читателя). Первый пользуется произведением как семантической машиной и почти всегда он — жертва стратегии автора, который ведет его потихоньку через последовательность предвосхищений и ожиданий; второй воспринимает произведение с эстетической точки зрения и оценивает стратегию, предназначенную для образцового читателя первой степени. Читателю второй степени импонирует "сериальность" серии не столько по причине обращения к одному и тому же (обстоятельство, которого не замечает наивный читатель), сколько благодаря возможности вариации. Иначе говоря, ему нравится сама идея переделать произведение таким образом, чтобы оно выглядело абсолютно по-другому.

Это оценивание по достоинству вариаций явно поощряется наиболее

хитроумными сериалами. Действительно, мы можем классифицировать продукты серийной наррации в некоем континууме, который принимает во внимание различные варианты соглашения между текстом и искусственным читателем (в противоположность наивному читателю.) По всей видимости, даже самый банальный из нарративных продуктов позволяет читателю стать, по автономно принятому решению, критическим читателем, способным распознавать инновативные стратегии (если таковые имеются). Однако некоторые серийные произведения устанавливают с критическим читателем эксплицитное соглашение, принуждая его таким образом искать новаторские аспекты текста.

Именно к этой категории относятся телевизионные приключения лейтенанта Коломбо, Интересно то, что в этом сериале авторы сразу же раскрывают личность убийцы. От зрителя менее

[65]

всего ожидают, что он будет участвовать в наивной игре по выяснению того, кто виновен. Он нужен для того, чтобы: (а) оценить , технику расследования Коломбо, отдать должное тем удачным пассажирам, которые мы знаем наизусть (и в этом смысле, удовольствие, доставляемое нам Коломбо, ничем не отличается от того, которое нам дарит Неро Вулф); (б) понять, как автору удастся выиграть пари, состоящее в том, чтобы заставить Колумбо делать то же, что и всегда, но другими, не банально повторяющимися способами. Все рассказы о Неро Вулфе были написаны Рексом Стаутом, а каждую серию с Коломбо создавали другие режиссеры. Критического адресата призывают вынести свое суждение о наилучшей вариации.

Я использую термин "вариация", думая о вариациях в классической музыке. Они также являются в некотором роде "серийным производством", которое лишь отчасти рассчитано на наивного слушателя, существуя, главным образом, благодаря соглашению с критическим слушателем. Композитор ждет аплодисментов от критического адресата, который может по достоинству оценить фантазии автора на старые темы.

В этом смысле серийность и повторение не противостоят инновации. Нет ничего более "серийного", чем рисунок на галстуке, и в то же время, нет ничего более индивидуализированного, чем галстук . Пример настолько же прост, насколько показателен. Между элементарной эстетикой галстука и, например, высокохудожественной ценностью вариаций Голдберга существует градуированная шкала стратегий повторения, адресованных искусственному потребителю.

Проблема заключается в том, что, с одной стороны, не существует эстетики "высокого" искусства (оригинального и не серийного), а с другой, -

собственно социологии серийности. Существует, скорее, эстетика серийных форм, которая нуждается в историческом и антропологическом исследованиях тех способов, которыми в разное время и в разных странах развивалась диалектика повторения и инновации. Если нам не удастся обнаружить инновацию в серии, то в гораздо меньшей степени это может быть следствием структуризации текста, чем нашего "горизонта ожиданий" 24 и наших культурных пристрастий. Так, сталкиваясь внеевропейским искусством мы видим всегда одно и то же, аборигены же дрожат от ощущения того нового, что открывается им в бесконечно малой вариации. И здесь, где мы воспринимаем инновацию в серийных формах западной культуры, самые первые адресаты абсолютно не интересовались этим аспектом, и, наоборот, ценили повторяемость одной и той же схемы.

Сага. Вся "Человеческая комедия" Бальзака являет собой великолепный пример разветвленной саги, подобно "Далласу"

[66]

су". Бальзак более интересен, чем "Даллас", так как любой из его романов расширяет наши представления об обществе его эпохи, в то время как "Даллас" рассказывает нам в каждой своей серии одно и то же об американском обществе, — но, несмотря на это, оба используют идентичные нарративные процедуры.

Интертекстуальность. Само понятие интертекстуальности было усовершенствовано в процессе размышлений о "высоком" искусстве. Тем не менее, приведенные выше примеры были взяты из сферы массовой коммуникации, чтобы показать, что даже эти формы интертекстуального диалога были перенесены в сферу поп-культуры.

Это характерно для так называемой постмодернистской литературы и искусства (но разве не то же самое можно сказать о музыке Стравинского?) — цитировать, используя иногда под различными стилистическими одеждами формы кавычек, для того, чтобы читатель сконцентрировал внимание не на содержании цитаты, а на способах, какими этот отрывок из первого текста был введен в нарративную ткань второго текста. Ренато Барилли 25 заметил, что риск всей системы состоит в том, чтобы не провалиться, используя явные кавычки таким образом, чтобы наивный читатель принял цитату за оригинальное творение, не усмотрел иронической отсылки.

До настоящего момента мы проанализировали три примера цитирования одного исходного топоса: "Искатели потерянного ковчега", "Бананы" и "Инопланетянин". Рассмотрим более подробно третий пример: зритель, не знающий ничего о производстве первых двух фильмов (один из которых

цитирует другой), не понимает причин, по которым все это происходит. С этим розыгрышем фильм обращен одновременно к другим фильмам и к масс медиа. Понимание приема — это условие его эстетического восприятия. Серия будет понята лишь в том случае, если зритель догадывается о существовании кое-где кавычек. Кавычки же могут быть замечены лишь благодаря внетекстовому знанию. Ничто в фильме не подсказывает зрителю, в какой именно момент он имеет дело с кавычками. Фильм предполагает со стороны зрителя некое предварительное знание о мире. А если у зрителя нет этого знания? Тем хуже для него. Эффект будет утрачен, но у фильма достаточно других средств, чтобы добиться успеха у публики.

Эти неоощаемые кавычки являются чем-то гораздо большим, чем просто эстетическим приемом, это социальная уловка: они избирают несколько счастливых (при этом масс медиа надеются произвести миллионы таких счастливых...). Наивному зрителю первой степени фильм и так уже дал слишком много: тайное наслаждение на этот раз уготовано критическому зрителю

[67]

второй степени.

Случай с "Искателями потерянного ковчега" несколько иной. Там, если критический зритель потерпел неудачу — не узнал цитату, — остается еще масса возможностей для наивного зрителя, который, по крайней мере, всегда может порадоваться тому, что герой одержал верх над противником. Здесь мы имеем дело с менее изощренной, чем в предыдущих примерах, стратегией, призванной защитить интересы продюсера, которому нужно во что бы то ни стало продать свой продукт самой широкой аудитории. Если представиться себе, что "Искателей..." смотрят и оценивают зрители, с которыми эти игры в цитаты не проходят, то надежда на то, что это все-таки происходит, остается, и, следовательно, фильм открыт для этой возможности.

Я отнюдь не стремился определить, какой из этих двух текстов отвечает "самым благородным" целям с эстетической точки зрения. Сейчас важно отметить различие (существенное с критической точки зрения) в функционировании и назначении их текстуальных стратегий.

Обратимся к "Бананам". На этой знаменитой лестнице мы видим спускающимися не только коляску, но также толпу раввинов и многое другое. Что происходит со зрителем, который не узнал цитату из "Броненосца "Потемкина", к которой присоединяются смутные реминисценции из "Скрипки на крыше"? Благодаря дионисийской энергии, с которой снималась сцена — лестница и все ее нелепые обитатели, — я

думаю, что даже самый наивный из зрителей проникнется симфонической суматошностью этой брейгелевской ярмарки. Даже самый неискушенный зритель ощущает ритм, изобретательность и не может не обратить внимание на способ, которым все это сочетается.

На другом полюсе эстетических интересов мне хотелось бы упомянуть произведение, которому я не смог найти эквивалента в современных масс медиа: речь идет о шедевре интертекстуальности, о замечательном примере нарративного метаязыка, который дает представление о своем появлении и о правилах нарративного жанра - о "Тристраме Шенди" 26 .

Невозможно читать и оценивать этот роман/антироман Стерна, не отдавая себе отчета в том, что он иронически относится к самой форме романа. "Тристрам Шенди" настолько осознает собственную природу, что нам не удастся найти в нем хоть одно ироническое утверждение, заковыченность которого не бросалась бы в глаза. Он достигает высочайшей степени художественного воплощения риторического приема, называемого *pro punitatio* (способ незаметно подчеркнуть иронию).

Полагаю, что я уже дал типологию "заковычиваний", которая должна так или иначе быть полезной для феноменологии

[68]

эстетической ценности и испытываемого при этом наслаждения. Кроме того, я думаю, что стратегия на примирение удивления и новизны с повторением может, даже если сама она базируется на эстетически нейтральных семиотических процедурах, привести к различным в эстетическом плане результатам.

Из этого следуют некоторые выводы:

Каждый из типов повторения, уже исследованных нами, не ограничивается масс медиа, но встречается в любом виде художественного творчества: плагиат, цитирование, пародия, ироническая реприза, игра в интертекстуальность присущи любой художественно -литературной традиции.

В значительной мере искусство было и остается "повторяющимся". Понятие безусловной оригинальности — это понятие современное, родившееся в эпоху Романтизма; классическое искусство в значительной мере являлось серийным, а модернизм (в начале XX века) с его техниками коллажа, "усатой" Джокондой и т.д. поставил под вопрос романтическую идею о "творении из ничего".

Процедуры повторения одного и того же типа могут породить совершенство

или банальность: они могут вынудить адресата вступить в конфликт с самим собой и с интертекстуальной традицией в целом; они могут дать ему утешение, проецирование и беспроблемное узнавание; они могут заключить особое соглашение с наивным или искушенным читателем, или даже с обоими сразу на различных уровнях континуума решений, который невозможно свести к рудиментарной типологии.

Однако типология повторений не предоставляет нам критериев, позволяющих определить различия эстетического порядка.

И тем не менее, различные типы повторения, будучи представленными в художественной и литературной истории, могут быть учтены при нахождении критериев художественной ценности. Эстетика повторения нуждается в семиотике текстуальных процедур повторения как необходимой предпосылке.

Радикальное, или постмодернистское эстетическое решение

Я прекрасно понимаю, что до сих пор я делал попытку пересмотреть различные формы повторения в масс медиа в свете модернистской диалектики между порядком и инновацией. Дело в том, что, когда сегодня говорят об эстетике серийности, то намекают на нечто гораздо более радикальное, а именно: на понятие эстетической ценности, которое полностью освобождается от идеи "модерна" в искусстве и литературе.

Было замечено, что с появлением телевизионных сериалов

[69]

возникло новое понимание "бесконечности текста"; текст присваивает себе ритм этой ежедневной закономерности, вместе с которой он воспроизводится и которую он переосмысливает. Проблема состоит не в констатации того факта, что серийный текст бесконечно изменяется согласно некой опорной схеме (и может в этом смысле быть рассмотрен с точки зрения модернистской эстетики). Настоящая проблема видится в том, что наиболее интересными являются не столько изолированные вариации, сколько "вариативность" как формальный принцип, сам факт того, что можно варьировать до бесконечности. Эта бесконечная вариативность обладает всеми характеристиками повторения и лишь отчасти - инновации. Но именно этот аспект бесконечности процесса придает новый смысл методу вариации. То, что должно быть оценено по достоинству, — предлагает постмодернистская эстетика — это то обстоятельство, что серия возможных вариаций потенциально бесконечна. То, что здесь превозносится, - это своего рода победа жизни над искусством с парадоксальным результатом, когда эра электроники, вместо того, чтобы

продолжать шокировать прерывностью, новизной и обманом ожиданий, кончает тем, что возвращается к континууму, к циклическому, к периодическому, к регулярному. Омар Калабрезе 27 тщательно исследовал этот феномен: в свете модернистской диалектики повторения и инновации можно легко увидеть, что, например, сериал "Коломбо" представляет собой вариацию опорной схемы. Было бы нелепо в данном случае говорить о собственно повторении: если канва расследования и психология персонажей остаются теми же, то стиль повествования все время меняется. Это кое-что значит, особенно с точки зрения модернистской эстетики. Но Калабрезе исходит из принципиально иного понимания стиля. В этих формах повторения "нас интересует не столько то, что повторяется, сколько тот способ, которым элементы текста сегментируются и затем кодифицируются с тем, чтобы установить систему инвариантов: все элементы, которые не относятся к системе, могут быть определены как независимая переменная величина. В наиболее типичных и, по-видимому, "вырождающихся" случаях серийности независимая переменная величина является в конечном счете не самой заметной, но скорее самой микроскопической как в гомеопатическом растворе, где микстура является действенной при условии последовательного разбавления до тех пор, пока частички лекарственного вещества совсем не исчезнут. Вот что позволяет Калабрезе говорить о сериале "Колумбо" как об упражнении в стиле а ля Кено . Мы оказываемся, говорит он, перед лицом "эстетики необарокко", образцом которой являются не только особо культивируемые произведения, но, скорее, самые ущербные. По поводу

[70]

" Далласа" можно сказать, что "семантическая оппозиция и сочленение элементарных нарративных структур могут оказаться в самых невероятных комбинациях с различными персонажами". Организованные дифференциации, полицентризм, отрегулированная нерегулярность — таковы были бы основные черты этой эстетики необарокко, наилучшим примером которой являются музыкальные вариации на темы Баха. [...]

Выводы из этих рассуждений очевидны. Центр теоретических исследований сместился. Раньше теоретики масс медиа пытались спасти положение, усматривая в повторении возможность традиционной диалектики образца и инновации, но это была все еще инновация, ответственная за ценность, которая оберегала произведение от деградации и определяла его значение). Теперь акцент падает на неразрывный узел «схема-вариация», где вариация представляет гораздо больший интерес, чем схема. Термин "необарокко" не должен смущать нас: мы являемся свидетелями рождения новой эстетической чувствительности, одновременно архаической и пост-постмодернистской.

Как заметила Джованна Гринаффи, эстетика необарокко превратила коммерческое принуждение в формальный принцип. Вот почему любая мысль о первичности оказывается подорванной на корню.[...]

Едва ли стоит говорить о том, что те авторы, которых я цитировал, ясно видят, какую коммерческую и "гастрономическую" поддержку можно получить, предлагая рассказы, в которых речь идет всегда об одном и том же и которые замыкаются всегда на самих себе. Но, далекие от того, чтобы ограничиваться применением к этого рода произведениям строго формалистических критериев, они также полагают, что нельзя упускать из виду и новую публику, которую эти критерии вполне устраивают. О новой эстетике серии можно говорить, лишь имея в виду это соответствие. Благодаря такому союзу серия перестает быть бедным родственником искусства, чтобы стать художественной формой, способной удовлетворить новую эстетическую чувствительность: своего рода греческая трагедия пост-постмодерна. Не было бы ничего скандального в том, чтобы соотнести этот критерий (как это уже было сделано) с абстрактным искусством. Фактически, мы сейчас готовы к тому, чтобы наметить новую эстетику "абстрактного", проецируя ее на продукты массовой коммуникации.

Однако, необходимо, чтобы наивный адресат первой степени исчез, уступив место исключительно критическому читателю второй степени. Действительно, невозможно представить себе наивного адресата абстрактной живописи или скульптуры. И если, стоя перед ними, кто-то спросит: "Что бы это значило?" - то

[71]

этот человек не является адресатом ни первой степени, ни второй; он исключён из любой формы художественного опыта. По отношению к абстрактному искусству существует лишь один вид чтения - критический: то, что произведено, не имеет само по себе никакого значения, интересен лишь способ его создания.

Можем ли мы ожидать того же от серийных произведений телевидения? Что следует думать о рождении новой публики, которая, будучи безразличной к рассказываемым историям (которые ей в любом случае известны), наслаждается исключительно их повторяемостью и микроскопическими вариациями? Вправе ли мы надеяться на подлинную генетическую мутацию в ближайшем будущем, если сегодня зритель все еще проливает слезы над несчастьями техасских семей?

В противном случае радикальное предложение постмодернистской эстетики рискует показаться в высшей степени снобистским: в своего рода неооруэлловском мире радость от "искушенного" чтения оказалась бы

уделом только членов Партии, а пролетариату пришлось бы удовольствоваться "наивным" чтением. Вся серийная индустрия не смогла бы существовать только для того, чтобы доставить наслаждение отдельным избранным, бросив на произвол судьбы оставшееся несчастное большинство.

Несколько вопросов вместо выводов

... Позволим себе задаться вопросом, может ли этот подход (даже если он действительно оправдывает новую эстетику) заручиться поддержкой со стороны "старушки"-семиотики.

Музыка барокко точно так же, как абстрактное искусство а-семантична. Можно поспорить, и я первый готов это сделать, чтобы выяснить, можно ли провести четкое разграничение между "семантическими" искусствами и искусствам целиком "синтаксическими". Или же можно хотя бы признать, что существуют искусства фигуративные и абстрактные? Музыка барокко и абстрактная живопись не фигуративны, телевизионные сериалы — фигуративны.

До какой степени мы способны воспринимать вариации, которые играют на "сходстве", как чисто музыкальные? Можно ли избежать очарования теми возможными мирами, к которым эти "сходства" отсылают?

Вероятно, нам придется сделать еще одно предположение.

Мы могли бы, таким образом, сказать, что необарочная серия ведет к первой стадии наслаждения (которую нельзя отбросить) — это чистый и простой миф. Миф не имеет никакого отношения к искусству. Это история, которая всегда одна и та же. У каждой эпохи есть свои мифотворцы, свое понимание сакраль-

[72]

ного. Посмотрим, как добиваются этой фигуративной репрезентации и этого "оргиастического" наслаждения от мифа. Выясним, как достигается интенсивное эмоциональное участие, удовольствие от единственной вечной истины, слезы, улыбки и, наконец, катарсис. Мы можем понять публику, способную достичь эстетического уровня и судить об искусстве вариации на мифические темы, но в то же время оценить "красивые похороны", даже если речь идет о близком человеке.

Уверены ли мы, что то же самое не было свойственно классической трагедии? Читая "Поэтику" Аристотеля, мы вправе утверждать, что можно было описать модель греческой трагедии как нечто серийное. Как это следует из цитат Стагирита, трагедии, которые он знал, были гораздо более

многочисленны, чем те, которые дошли до наших дней, и все они следовали одной фиксированной схеме (несколько видоизменяя ее). Вполне вероятно, что сохранившиеся произведения наилучшим образом соответствовали канонам эстетической чувственности древних. Не менее вероятно и то, что отбор осуществлялся на основе политико-культурных критериев, и никто не может нам запретить думать, что Софокл выжил, быть может, благодаря политическим маневрам, ценою принесения в жертву лучших авторов ("лучших" - по каким критериям?).

Если существовало больше трагедий, чем те, которые нам известны, и если все они придерживались (с теми или иными различиями) одной и той же схемы, то что произошло бы, если бы нам удалось сегодня прочитать их все до единой? Наши рассуждения об оригинальности Софокла и Эсхила: остались бы они прежними? Нашли бы мы у этих авторов вариации на злободневные сюжеты там, где мы смутно ощущаем уникальный и возвышенный способ обращения к проблемам человеческого существования? Возможно, там, где мы усматриваем подлинную новацию, древние греки видели лишь "корректную" вариацию на заданную тему, и то, что казалось им возвышенным, было не открытием, а воспроизведением этой схемы. Не случайно, говоря об искусстве поэзии, Аристотель особенно интересовался структурами, а к конкретным произведениям он обращался лишь за примерами.

До настоящего момента я предавался тому, что Пирс называл "the play of musement" ²⁸, умножая гипотезы для того, чтобы выяснить чуть позже, была ли среди них хоть одна плодотворная идея. Обратимся же теперь к опыту и проанализируем современный телевизионный сериал с точки зрения будущей неоромантической эстетики, которая вновь провозгласит, что "красота - это оригинальность". Представим себе общество 3000 года, в котором от 90% современной культурной продукции не останется и

[73]

следа, а из всех наших телевизионных сериалов сохранится лишь одна-единственная серия "Коломбо".

Как в таком случае "прочитали" бы мы это произведение? Были бы мы растроганы этим правдивым изображением борьбы человека с силами зла и денег, против общества расистского потребления? Ощутили бы мы действенную репрезентацию урбанистического пейзажа индустриальной Америки?

Там, где - в единственной серии всего сериала — нечто просто предполагается публикой, которая знает весь сериал целиком, стали бы мы говорить об искусстве синтеза, о необыкновенном умении рассказывать с

помощью аллюзий и недоговоренностей?

Иначе говоря, как прочитали бы мы этот "кусочек" сериала, если бы все остальное осталось для нас неизвестным?

Можно продолжать до бесконечности. Я же лишь обозначил ряд проблем, ибо уверен, что знаем мы еще ничтожно мало о роли повторения в мире искусства и масс медиа.